

Jéssica Jardim

Os ausentes têm razão? Uma ideia política do teatro em Anais Ségalas

Resumo

Com base na perspectiva de Denis Guénoun sobre uma ideia política do teatro, o propósito deste trabalho é suscitar algumas possibilidades de compreensão dessa dimensão na arte teatral, a partir de uma análise da comédia *Les absents ont raison*, escrita em 1852 pela dramaturga francesa Anaïs Ségalas. Nessa obra, a autora se volta à questão das leis que regulamentavam o casamento e o divórcio na França no século XIX.

Palavras-chave: *Les absents ont raison*; Anaïs Ségalas; ideia política do teatro; teatro oitocentista

Abstract

Based on the perspective of Denis Guénoun of a political view of the theatre, the purpose of this work is to evoke some possibilities of comprehension of this dimension in the theatrical art, with an analysis of the comedy *Les absents ont raison*, written in 1852 by French playwright Anaïs Ségalas. In this piece, the author contemplates the issue of laws that regulated marriage and divorce in France during the nineteenth century.

Keywords: *Les absents ont raison*; Anaïs Ségalas; political idea of theatre; nineteenth-century theatre

O público, o espaço, o espetáculo

O ano é 1852. Mais precisamente, estamos a 7 de maio de 1852. Alguns populares, vindos de diferentes partes de Paris, e mesmo de outras cidades francesas, gradativamente chegam a um prédio de impávidas colunas neoclássicas, uma das grandes construções que marcam com sua presença o 6^{ème} *arrondissement*: o Second Théâtre-Français, ou Théâtre de l'Odéon. Não se trata, porém, de uma multidão, nem de uma aglomeração, mas de um público: um público de teatro, cujas emoções, reações, projeções e cujos objetivos constituirão, em um quarto de hora, parte de um importante acontecimento político. "Profundo mistério", exclamaria Victor Hugo, "a transformação da multidão em povo!".

Aqueles que ocupam esse espaço para ver e ouvir algo a ser representado também estão aí para serem vistos e para terem suas reações, exclamações, risadas e tosses ouvidas, marcas infalíveis de sua presença naquele espaço e naquele acontecimento. Um público escasso, muitas vezes, que se detém e espera diante do Second Théâtre-Français, mas que já era ele mesmo igualmente aguardado por atores, técnicos, dramaturgos, ensaiadores. Já no interior do "teatro-ônibus", assim apelidado por Alexandre Dumas pela mobilidade constante de suas companhias teatrais, o público vai progressivamente ocupando as poltronas, dispostas em semicírculo em relação ao palco à italiana.

A expectativa é grande dos dois lados: cada um, na plateia, busca munir-se de energia cognitiva e sensorial individual e coletiva suficiente para apreender a representação; na cochia, os atores Pierron, Laurentine Léon, Tétard, Talbot, Lacroix, dois figurantes, técnicos e o ensaiador aguardam o momento de se tornarem o foco dessa atenção. É a noite de estreia da comédia em dois atos e em prosa *Os ausentes têm razão* [*Les absents ont raison*], da dramaturga francesa Anaïs Ségalas (1819-1895), peça na qual a autora apresentaria, de maneira risível, o tema do divórcio no século XIX e de suas respectivas implicações sociais, sobretudo para as mulheres, de eminente relevância em seu tempo.

Mas, ironicamente, nessa arte, na qual a presença, a reunião, a visão de conjunto são partes indissociáveis de sua constituição artística, talvez pudéssemos questionar: os

ausentes não estariam sempre errados? Pois a ausência não entraria em contradição com seu papel social, justamente no ponto em que “[...] a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objetivo, é um ato político?” (GUÉNOUN, 2003, p.14-15). O fato de conjurar os membros de uma sociedade em assembleia, como um possível modelo democrático, terminaria sendo indicativo dessa função. O teatro é uma atividade intrinsecamente política, não somente em razão dos temas que possam ser discutidos sobre o palco, mas, principalmente, pela natureza mesma do fenômeno teatral. Seu lado político é, sobretudo, a *representação*, materialização, organicidade e dimensão física próprias à arte teatral, e não apenas aquilo que é *representado*, os temas que efetivamente se discutem sobre o palco, ainda que estes não se encontrem excluídos. Ao concentrar no título de sua comédia um sentido positivo para a ausência, Anaïs Ségalas poria em discussão os variados modos desse posicionamento político, em consonância com os sujeitos políticos de seu tempo, enquadrando a ausência não como omissão, mas como ação – dramática e social.

Uma dramaturga nada ausente

262

A dramaturga, poeta e romancista Anaïs Ségalas iniciou-se cedo na arte literária, escrevendo poemas que eram lidos no seio familiar. Mas foi a partir de seu casamento com Vivctor Ségalas, aos 15 anos, e sua mudança para Paris, que se integrou aos círculos literários franceses. Foi colaboradora de jornais como *Le Constitutionnel*, *Gazette de France*, *Le Chronique de Paris*. O conjunto de sua obra é extenso. Para o teatro, Ségalas escreveu *La Loge de l'Opéra*, drama em prosa (1847); *Le Trembleur*, comédia (1849); *Les Deux Amoureux de la grand'mère*, comédia-vaudeville (1850); *Les Inconvénients de la sympathie*, vaudeville (1854) e *Deux passions*, comédia (1892). *Les Absents ont raison*, de 1852, subverte a máxima francesa “les absents ont toujours tort”¹ [“Os ausentes estão sempre errados”], indicativa de que os omissos não estariam em possibilidade de defender seus pontos de vista ou seus interesses, sendo considerados em menosprezo, culpa ou erro.

¹ A expressão, antes de entrar na linguagem comum, foi muito possivelmente tomada de empréstimo de outra comédia, *L'obstacle imprévu*, ou *L'obstacle sans obstacle* (1717), de Philippe Néricault Destouches.

Os ausentes têm razão traz de maneira risível uma importante discussão no século XIX: as nuances da constituição da família, os problemas da vida conjugal e as possibilidades de rompimento com essas mesmas dinâmicas, por meio da separação ou do divórcio. Na comédia, conhecemos Irma e Max de Lirvins, casados há apenas um ano. Apesar da recente união, a convivência dos dois não é das melhores: discutem com frequência e lamentam-se do fato de terem se casado, apesar de admitirem ter feito um “casamento por inclinação”, quer dizer, por decisão própria e guiados pela paixão que sentiam. Para fugir da vida conjugal, Max de Lirvins recorre a uma atitude extrema, forjando seu suicídio, sem conhecimento de Irma. O afastamento termina fornecendo uma nova perspectiva para a vida amorosa e familiar de ambos.

Trazendo ao palco a possibilidade de discussão sobre um importante tema para a sociedade oitocentista, o divórcio, Anaïs Ségalas inscreve-se em uma perspectiva política, natural a seu século. A imagem do teatro como uma tribuna na qual um orador traria ao público um discurso de vigente necessidade em determinado momento histórico traduz em muito o entendimento que os homens e mulheres de teatro oitocentistas faziam de sua própria prática. Nesse período, em que a taxa de analfabetismo na França chegava a quase 40% da população (FURET; SACHS, 1974), o teatro é visto como importante forma de comunicação e efetivação da vida em sociedade, além de difusor de novas filosofias e ideologias.

A partir da escolha do título, Ségalas convida o espectador/leitor a verificar se uma tese pode ser comprovada por meio de sua demonstração dramática. *Os ausentes têm razão* é uma peça que se insere em um período de transição de estéticas: ao se utilizar de preceitos do realismo, traz à tona questões relativas à liberdade do ser humano, a submissão às leis, dentro do gênero escolhido, o teatro de tese. Seu “teatro útil” suscita uma reflexão aos casais que, em meio às vicissitudes da vida conjugal, desejassem o divórcio, mas não pudessem realizá-lo, por ser ilegal. No entanto, em termos de organização do espaço cênico, dinâmicas de fala e movimento, o aprendizado estético de Ségalas volta-se a um já crepuscular romantismo.

A razão da ausência: divórcio no século XIX

A comédia de Ségalas traz à tona um importante tema de discussão, ainda em germe na sociedade burguesa oitocentista: as leis que regulamentavam o divórcio e as

inusitadas alternativas às quais os indivíduos teriam de recorrer para burlá-las, sem precisar posicionar-se politicamente diante da sociedade ou do Estado. O divórcio, na França, teve um percurso conturbado de proibições e liberações, leis e emendas constitucionais – entrando em vigor pela primeira vez em 1792, será vetado em 1816, só sendo restabelecido em 1884 (DAMAS, 1897). Encontrava-se, portanto, ilegal em 1852, ano em que aparece a comédia de Ségalas. Além disso – ou principalmente –, não podemos omitir a própria pressão social exercida sobre os indivíduos, em especial as mulheres, que rompessem com o casamento, como a própria Irma de Lirvins expressa:

IRMA, *à frente do palco*. [...], Mas, o que eu poderia fazer?... Quando uma mulher se separa de seu marido, ela é acusada, rejeitada pelo mundo – e, neste mundo, eu desejo apenas ser admirada.
[...] Não posso me separar dele. Eu temo a bisbilhotice, a calúnia... Até mesmo para ir a um baile preciso de um cavalheiro legítimo. Não é meu marido que quero manter, é o seu braço. (SÉGALAS, 1852, p. 2)

A grande importância que o teatro assume nesse período, como uma “plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado” (BERTHOLD, 2011, p. 381), manifesta-se muito especialmente nessa comédia. Anais Ségalas, que não hesitava em preencher todo um volume de poemas em homenagem à *Femme*, exaltando a maternidade, a vida em família e o papel da mulher como pilar espiritual do homem, permite aos dramas e comédias suas ideias mais inflamadas e emancipatórias.

A ideia política no teatro (o representado)

O teatro é, em sua origem, uma arte política: o teatro produzido no século XIX, em especial, em seu projeto de converter-se em “púlpito”, reafirma esse seu alcance mobilizador da sociedade. Vejamos como tal se configura em *Os ausentes têm razão*. A comédia é elaborada em constantes jogos de oposições, dentre os quais aparecer/desaparecer, aproximação/afastamento, mostrar/esconder, em muito indicativos da necessidade de demonstrar, na obra, uma dinâmica social em que as emoções e a subjetividade dos indivíduos são fortemente regradas por imposições sociais. Ségalas ironiza esses procedimentos, deixando o jogo explícito para os espectadores, mas não para todos os personagens em cena. A comédia é construída

dentro da proposta de um teatro de tese, aquele em que se busca argumentar, de maneira dramática, uma ideia. Esta já vem informada desde o provocador título, que será imediatamente compreendido pelos espectadores/leitores como uma subversão do conhecido provérbio.

Trata-se de uma comédia, que, como explica Pavis (2011, p. 52-54), tradicionalmente se volta aos temas da realidade cotidiana das pessoas comuns, e seu desenlace é quase sempre otimista. A comédia geralmente se estrutura “da ideia repentina, das mudanças de ritmo, do acaso, da inventividade dramatúrgica e cênica”. Nem sempre a comédia escarnece “da ordem e dos valores da sociedade em que opera” – sua “conclusão se encarrega de chamá-lo à ordem, às vezes com amargura, e de reintegrá-lo à norma social dominante”. Desse modo, as contradições são solucionadas pelo riso e o mundo estabelece seu equilíbrio. Para tal, a sequência mínima da comédia pode ser resumida em três fases de equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio.

Temos como protagonistas Irma e Max de Lirvins, burgueses, nas vicissitudes de uma vida conjugal iniciada há menos de um ano, mas já desgastada pela rotina e pelas discordâncias de temperamento de um e de outro. A escolha pela prosa como modalidade da enunciação corrobora o sentido mais cotidiano das ações em cena, em uma linguagem mais realista e sóbria, mas ao mesmo tempo com a dinâmica apropriada ao riso. No primeiro ato, deparamo-nos *in media res* com a situação de discórdia entre os cônjuges. Somos informados, porém, pela narração dos personagens, que, no passado, diferentemente, houvera uma boa convivência entre eles, sendo este o equilíbrio inicial. Temos, assim, no que toca à condução da ação:

(equilíbrio, narrado)

IRMA. [...] enfim, fizemos um casamento de inclinação. Eu queria encontrar meu ideal, e o busquei por muito tempo. Enfim, vi o senhor e fiz a estupidez de amá-lo e de desposá-lo, há menos de um ano. Nós nos adorávamos então. (SÉGALAS, 1852, p. 2)

(desequilíbrio)

MAX, *chegando à boca de cena*. Vamos logo, Irma, vamos logo! Não conheço nada de mais poltrão do que uma parisiense viajando.
IRMA. E eu não sei de nada mais rabugento nem de mais briguento do que um marido como o senhor. (*adiantando-se*) (p.1)

(novo equilíbrio)

IRMA. [...] é estranho, quando estávamos juntos, mal podíamos nos tolerar. Desde que nos afastamos um do outro, passamos a nos adorar. Mas, o que é preciso fazer, então, para amar sempre? Porque, afinal, quero amá-lo, e nisso colocarei toda minha obstinação.
MAX. E eu igualmente. (p. 14-15)

A comédia divide-se em dois atos, que opõem na verdade duas microunidades no interior da peça – como observa Prado (2011, p. 174), no século XIX, o ato é a unidade do drama. Esses atos opõem-se em muitos aspectos. Inicialmente, os espaços em que ocorre cada um deles contrapõem duas ideias distintas, estabelecendo duas unidades temporais e narrativas: (1º ato) a natureza, o espaço aberto e desconhecido, romântico, que impulsiona os conflitos a se tornarem manifestos e, logo, passíveis de serem refletidos. É em meio às montanhas geladas da Suíça que o casal toma consciência da impossibilidade de vida em conjunto; (2º ato) um ano depois, um jardim burguês, com função de sala de estar, realista, que tende a manter os conflitos no espaço privado, a subjugar-los às convenções sociais. Se no 1º ato a ausência do cônjuge é sinônimo de liberdade, no 2º é de falta, de privação de um elemento essencial à família burguesa.

Anaís Ségalas, de fato, não recorre a uma negação absoluta da vida conjugal. Primeiramente, permanece sempre latente a possibilidade de o casal reatar o relacionamento, sem ser necessário recorrer ao divórcio. Em segundo lugar, o período de um ano que o casal passa afastado, fronteira entre o primeiro e o segundo atos, não é entendido por Irma como separação, mas como viuvez, e apenas por essa razão estuda casar-se novamente, com o médico Timoléon Moranty.

Mesmo Max de Lirvins que – diferentemente das mulheres, as “Senhoras Ulisses” (referindo-se à personagem Penélope, esposa do herói grego, que deve esperar em Ítaca pelo seu retorno) –, pode deslocar-se e ir à busca de aventuras, termina desistindo destas em nome da vida de casado:

MAX. Ah! Sim, a independência, a tranquilidade são fantásticas! Comecei a desfrutá-las com furor, com frenesi. – É impressionante como é longo um dia de independência! Quando eu trabalhava, ninguém me importunava. Quando chegava tarde, ninguém me reprovava. Em vez de brigar, eu bocejava. A cada dia, me faltava uma briguinha rotineira; estava habituada a ela como a meu jornal matinal, e me arrependia de ter cancelado sua assinatura. À hora do passeio, faltava-me sob o braço uma graciosa mão; junto à lareira, um belo semblante sorridente ou mal-humorado; um sorriso, uma censura, uma conversa, uma afeição,

um anjo, um demônio, um inferno, um paraíso, minha mulher, enfim.
(SÉGALAS, 1852, p. 10)

De certa maneira, defende-se, pois, a manutenção do casamento, porquanto a dramaturga não faça explicitamente o elogio do divórcio. No entanto, que os laços matrimoniais deveriam passar por mudanças, é, de fato, entendimento de Ségalas. As críticas que tece ao casamento em *Os ausentes têm razão* encontram sua base na submissão da mulher pelo marido e pela sociedade. Igualmente, as possíveis “soluções” que a dramaturga aponta para esse problema, e que são mencionadas no momento do apaziguamento final do drama, apenas rompem com a monotonia de um casamento que será de um modo ou de outro mantido: a primeira é que marido e mulher ajam como os “ausentes”, ou seja, com as qualidades dos que estão longe, e não se entreguem à rotina, à indiferença, ao mau humor; a segunda é, em um caso extremo, recorrer a uma pequena viagem, para que a distância, minorando em perspectiva os defeitos e impulsionando a falta, revigore o casamento.

A ideia política do teatro (a representação)

267

A tessitura do sentido político no teatro encontra sua gênese, segundo o ensaísta Denis Guénoun (2003, p. 13), na constituição íntima dessa arte: antes de partir dos temas e das discussões que podem ser suscitados sobre o palco, seu caráter político provém do fato de ele demandar uma convocação pública – e, logo, política – de pessoas. O teatro seria, nesse aspecto, a arte do encontro. Para Guénoun, mais do que outras formas de expressão artística, “o teatro requer uma reunião de espectadores”. Esse encontro, embora seja igualmente possível em artes como a literatura e a pintura, não toma nestas a indispensabilidade própria ao teatro.

A comédia de Ségalas estava publicada originalmente no *Magasin Théâtral* – uma revista em que se encontravam os textos de dramas e de comédias representados no século XIX nos principais teatros franceses e, o que é de grande interesse, simultaneamente mesmo às suas representações no palco. De onde o “*Magasin*” (“loja”), e não “*magazine*” (“revista”) – o termo ganha sentido quando em referência ao “armazenamento” dos textos dramáticos e à sua posterior comercialização. O acontecimento espetacular é, por assim dizer, a motivação primordial desse volume, que conta com o sucesso ou a difusão das peças entre os espectadores, para os quais

estas representarão uma espécie de *souvenir*, reminiscência do evento. De fato, o local e a data de estreia do espetáculo são indicados no volume, no intuito de estabelecer uma ligação com o acontecimento teatral: “Representada pela primeira vez em Paris, no Second Théâtre-Français, a 7 de maio de 1852” (SÉGALAS, 1852, p. 2). Também os nomes dos atores vêm incluídos na revista, em um jogo de identificação entre ator e personagem que já se integrava à cultura de estrelato cênico que caracteriza o século XIX (cf. NAUGRETTE, 2001, p. 76-77). O ator, emprestando seu corpo à personagem, enuncia ao público um discurso que é primordialmente de um outro, mas que ganha legitimidade a partir de sua própria voz e movimentos, mesmo quando se trata de um tema que suscite polêmica, como o divórcio no Oitocentos.

Esse público, no entanto, no Second Théâtre-Français é escasso. A casa de espetáculos permanece muito pouco frequentada e, por essa razão, sua pauta encontra-se constantemente vazia. No intuito de “ocupar” o Odéon, o Ministério da Cultura, dos Trabalhos Públicos e do Comércio francês decide pôr o teatro à disposição da Comédie-Française e de outras companhias. O ferino Alexandre Dumas não deixaria passar despercebida essa situação, nem perderia a oportunidade de escarnecer do teatro, presenteando-lhe com o epíteto de “Théâtre omnibus” [Teatro-ônibus], por ser um local de passagem para os atores, sem prezar por uma companhia fixa. O Odéon é visto por muitos homens de teatro como uma casa de espetáculos em crise constante, e até mesmo moribundo.²

Sobre a dramaturga, a crítica da época também não ficaria em silêncio. O polêmico jornalista e escritor francês Eugène de Mirecourt reservou um dos cem volumes de sua coleção biográfico-satírica *Les contemporains* a Anaïs Ségalas. Nela, ironicamente, constrói uma imagem exacerbadamente conservadora da escritora, como mulher da sociedade, mãe, esposa devotada e poeta, cujos sentimentos “religiosos” e “maternais” ditavam seus versos, e a quem “jamais um pensamento malvado, jamais um hemistíquio culpado desonraram suas castas e piedosas inspirações” (MIRECOURT, 1856, p. 39). Essa introdução apenas vem contrapor-se a outra imagem, permeada por estereótipos românticos e emancipados, algo entre uma heroína *mal du siècle*, à moda do René de Chateaubriand, e uma personagem de Alexandre Dumas, narrando as “anedotas” de suas viagens, mas, sobretudo, referindo-

² Informações disponíveis na página online do Teatro de l’Odéon, ver [aqui](#).

se à sua necessidade de evadir-se do seio conjugal. A dramaturga é, assim, ora uma melancólica *promeneure*... – “Frequentemente Anaïs passeava à luz da lua, ao lado das ruínas. Ela amava sonhar solitariamente ao canto da brisa e do rouxinol, sob os pálidos raios filtrados pelas grandes árvores [...]” (MIRECOURT, 1856, p. 46) –, ora uma “amazona” fugitiva saída de um romance de capa e espada.

O pretense desinteresse político que Eugène de Mirecourt assinala em sua crítica a Anaïs Ségalas, e que vem na verdade em resposta à não alienação da autora, leva-nos a interrogar as possibilidades de escrita e criação para as mulheres no século XIX, em uma atividade em que o “contexto histórico, político e social é um traço mais pertinente [...] que o sexo” (PAVIS, 2011, p. 378). É esse contexto que, por exemplo, conduziria as mulheres a negarem sua atuação política em prol de uma vida voltada ao lar, tendo por missão “espiritualizar o mundo dirigido pelos homens”, como a própria Ségalas escreveria. De qualquer maneira, Ségalas obteve com sua obra a repercussão da crítica de seu tempo – pois o *Magasin Théâtral* tinha claros objetivos comerciais, o que demandava a existência de um grupo leitor, provavelmente o público que havia assistido à peça. Declarações à parte, não lhe podemos negar o crédito de ter trazido ao palco e, logo, à reflexão social, um tema pertinente a seu tempo, o divórcio, e respondendo a uma das perspectivas políticas do teatro, no sentido de “congregar a cidade, publicamente unida na mobilização de seu desejo de comunidade, para convidá-la a tomar assento no lugar da assembleia [...]” (GUÉNOUN, 2003, p. 70).

269

Senhora Ulisses, à guisa de conclusão

Talvez nunca possamos determinar precisamente a influência que a comédia de Anaïs Ségalas exerceu sobre o seu tempo, sobre sua sociedade; o quanto pode ter inspirado mulheres a se posicionarem diferentemente em relação a seus casamentos, a exigir novos direitos; em que medida pode ter insuflado nos homens a possibilidade de enxergar a partir de outro ponto de vista. A crítica foi escassa, o público, não sabemos – quem quer que tenha estado presente na *representação*, e tenha se deparado com o *representado*. Não podemos negar, porém, a capacidade da comédia de Ségalas de ser a porta-voz corajosa de uma importante questão do oitocentos, o divórcio, e com ele, as adjacentes implicações das rédeas do Estado sobre a subjetividade e a liberdade humanas.

Anaïs Ségala adianta-nos um importante questionamento que tomará força e forma a partir das primeiras décadas do século XX, nos campos social e artístico: a fragmentação do núcleo familiar, ou as imposições que a sociedade promove à formação e às escolhas em família pelo indivíduo objetivo e subjetivo. Como observa Jean-Pierre Sarrazac (2013), em *Sobre a Fábula e o Desvio*, se, no teatro oitocentista, burguês, a família é o núcleo e a base sobre a qual se forma o indivíduo e a própria arte, e que encontra sua forma exata no drama, no século XX, entretanto, sobretudo nas primeiras formulações da epicização do teatro, o núcleo familiar se torna propriamente o inferno do indivíduo, o ambiente em que este não pode mais permanecer. Na comédia de Anaïs Ségala, essa discussão toma espaço, sem que, contudo, implique em uma colisão explícita entre a forma dramática e a forma épica e sem que resulte em uma ruptura total com as dinâmicas da vida em sociedade.

A dramaturga, dessa maneira, impulsiona o teatro de seu tempo a fazer emergir o funcionamento da sociedade submerso nas aparências e nas convenções oitocentistas, a manter-se a tribuna, o espaço que legitima a voz de cada indivíduo em sociedade. A, enfim, exibir o “imostrável” das palavras, como defende Denis Guénoun (2003, p. 70-71). Anaïs Ségala conduz, enfim, ao palco do Second Théâtre-Français, por meio de sua comédia *Os ausentes têm razão*, uma nova reflexão sobre as implicações que o rompimento dos laços matrimoniais traria para a vida em sociedade, sobretudo para a esposa. A dramaturga traz à tona, torna explícita e dá voz às realidades de inúmeras “Senhoras Ulisses”, na longa espera pelo retorno ou posicionamento de seus maridos, mas, ainda assim, sabendo tecer e desfazer, silenciosamente e longe dos olhos da sociedade, os longos fios de suas tapeçarias.



REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DAMAS, Pierre. **Les Origines du divorce en France** : étude historique sur la loi du 20 septembre 1792. Université de Bordeaux : Imprimerie G. Gounouilhou, 1897.
- FURET, François ; SACHS, Wladimir. La croissance de l'alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle). In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 29e année, N. 3, 1974. pp. 714-737.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: Uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.
- MIRECOURT, Eugène de. **Les contemporains** : Madame Anais Ségalas; précédé d'une lettre à M. Alphonse Karr. Paris : Gustave Havard, 1856.
- NAUGRETTE, Florence. **Le théâtre romantique**. Seuil: Septembre, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In GUINSBURG, Jacó. (Org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 167-184.
- SÉGALAS, Anais. **Les absents ont raison** (Magasin Théâtral). Paris: Ancienne Maison Marchant, 1852.